



TITLE:

# Des Essais critiques à S/Z : lecture de Barthes (本城格教授定年退官記念号)

AUTHOR(S):

OURA, Yasusuke

---

CITATION:

OURA, Yasusuke. Des Essais critiques à S/Z : lecture de Barthes (本城格教授定年退官記念号). 仏文研究 1980, 9: 9-45

ISSUE DATE:

1980-05-20

URL:

<https://doi.org/10.14989/137639>

RIGHT:

## Des *Essais critiques* à *S/Z*

— lecture de Barthes —

Yasusuke Oura

Textes cités (et leurs éditions auxquelles nous nous sommes référés):

- Mi* *Michelet par lui-même*, Ed. du Seuil, Coll. "Ecrivains de toujours", Paris, 1954.
- My* *Mythologies*, Ed. du Seuil, Coll. "Points", Paris, 1970 (1<sup>e</sup> éd. 1957).
- SR* *Sur Racine*, Ed. du Seuil, Coll. "Pierres vives", Paris, 1963.
- EC* *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Coll. "Tel Quel", Paris, 1964.
- ES* *Éléments de sémiologie*, dans *Communication* 4, 1964.
- CV* *Critique et Vérité*, Ed. du Seuil, Coll. "Tel Quel", Paris, 1966.
- ASR* *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans *Communication* 8, 1966.
- S/Z* *S/Z*, Ed. du Seuil, Coll. "Tel Quel", Paris, 1970.
- RB* *Roland Barthes par Roland Barthes*, Ed. du Seuil, Coll. "Ecrivains de toujours", Paris, 1975.

### Introduction

Voici un parcours de Roland Barthes aperçu par lui-même<sup>1</sup>:

"A l'origine de l'œuvre, l'opacité des rapports sociaux, la fausse Nature; la première secousse est donc de démystifier (*Mythologies*); puis la démystification s'immobilisant dans une répétition, c'est elle qu'il faut déplacer: la science sémiologique (postulée alors) tente d'ébranler, de vivifier, d'armer le geste, la pose mythologique, en lui donnant une méthode; cette science à son tour s'embarrasse de tout un imaginaire:

au vœu d'une science sémiologique succède la science (souvent fort triste) des sémiologues; il faut donc s'en couper, introduire, dans cet imaginaire raisonnable, le grain du désir, la revendication du corps: c'est alors le Texte, la théorie du Texte. Mais de nouveau le Texte risque de se figer: il se répète, se monnaie en textes mats, témoins d'une demande de lecture, non d'un désir de plaire: le Texte tend à dégénérer en Babil. Où aller? J'en suis là."

L'intérêt de cette citation n'est pas ici, comme dans le contexte originel, de tracer un itinéraire de l'activité de Barthes vue sous l'angle du jeu doxa/paradoxa qui procède par une oscillation dialectique. On voudait tout simplement y relever quelques moments importants de l'œuvre barthésienne d'abord, si l'on peut dire, l'époque "sémioclaste" (puisque sa sémiologie tend surtout vers la destruction ou la démystification) qui va de *Mythologies* (écrit entre 1954 et 1956) à *Système de la Mode* (1957-1963) en passant par *Eléments de sémiologie* (paru pour la première fois en 1964); en fait, cette conscience démystificatrice date déjà du *Degré zéro de l'écriture* (publié en 1953, mais écrit pour la plupart fort avant) où Barthes a posé la Littérature — signalée par l'écriture donnée sans rapport avec l'idée, la langue ni le style — comme Forme-Objet par laquelle précisément elle s'impose comme Littérature au fil de l'Histoire et devant laquelle l'écrivain est obligé de prendre parti ("ap-privoisement ou répulsion") suivant sa "Morale du langage"; la littérature ainsi édifiée comme une institution se fait elle-même un langage rituel et forme une aile pesante dans la mythologie contemporaine tout en accomplissant, de Flaubert à nos jours, la destinée d'une "conscience malheureuse": d'une simple mise en cause de son identité jusqu'à l'acte ultime d'auto-destruction ... Mais parlons plutôt de cette époque "sémioclaste": Barthes, dit fondateur de la sémiologie, science des systèmes de signes, recourt délibérément aux concepts de la linguistique moderne: celles de Saussure, de Hjelmslev, de R. Jakobson, de A. Martinet, de N. Chomsky, etc.; et ceci sous le grand courant structuraliste, le structuralisme n'étant cependant pour Barthes, nous le verrons à l'instant, ni une école ni un mouvement mais essentiellement une activité. Il est certes difficile de féfinir le structuralisme barthésien; mais du moins peut-on dire qu'il est, outre l'acceptation résolue d'une méthodologie scientifique (étude immanente, structurale d'un "système") dérivée du modèle linguistique saussurien, impliquant certains concepts fondamentaux capables

d'opérer sur différents systèmes de signes ou d'échange (Barthes explicitera ces concepts dans *Eléments de sémiologie*), le procès proprement humain pour donner (non pas un sens mais) du sens au monde, pour saisir l'"intelligible" général de notre temps; à cet égard, l'influence des travaux de l'ethnologue Lévi-Strauss (notamment de sa notion d'*homologie*) était décisive pour la recherche sémiologique de Barthes.

Un autre moment important de l'œuvre barthésienne est celui de Barthes critique littéraire; d'ailleurs, il faut l'admettre, Barthes a concédé de tout temps un droit prioritaire à la littérature. Sa conscience structurale n'a pas manqué à viser deux auteurs: Michelet (*Michelet par lui-même*, 1954) et Racine (*Sur Racine*: trois articles parus pour la première fois entre 1958–1960) pour y développer une expérimentation des nouveaux instruments critiques — celui de la psychanalyse substantielle d'inspiration bachelardienne (entre autres) et celui d'une psychanalyse "à la fois plus classique (puisqu'elle donne une grande importance au Père) et plus structurale (puisqu'elle fait du théâtre racinien un *jeu* de figures, purement relationnelles)"<sup>2</sup>. Seulement, à l'époque dont il s'agira premièrement dans cet essai<sup>3</sup>, c'est-à-dire la première moitié des années 1960, et qui se chevauche avec l'époque "sémioclaste", Barthes semble désirer avant tout conférer à l'étude de l'objet littéraire, voire à la critique elle-même, un statut sémiologique, quasiment scientifique; c'est, pour ainsi dire, l'époque de théorisation. Cependant, l'élaboration et l'emploi systématique des instruments ou notions sémiologiques s'appliquant proprement aux systèmes de signes autres que le langage parlé: la mode vestimentaire, l'alimentation, l'image, le cinéma, le récit, etc., Barthes aura différé — sinon hésité — à en faire l'application au texte littéraire; l'attention de Barthes portera, dans le domaine de la littérature, sur l'institution littéraire, l'être de la littérature, les nouvelles tâches de la critique, les rapports entre littérature et signification, etc. C'est que, pour tout dire, la littérature n'est pas un objet comme les autres; et que la critique qui la traite n'est pas un langage comme les autres. La littérature a, par son caractère interrogatif, la liberté (ou la fatalité?) de ne pas s'"empoisser" dans les objets; elle est posée comme une question suspendue à laquelle la critique, *méta-langage*, ne cesse jamais de répondre ...

Vient ensuite le troisième moment barthésien: celui de la "théorie du Texte", de la "revendication du corps". C'est l'époque qui débute, du

moins déclarativement, par *S/Z* (travail qui s'est fait au cours d'un séminaire en 1968 et 1969) et fait ensuite naître *Sade, Fourier, Loyola* (1971) et *Le Plaisir du texte* (1973): à l'origine, comme Barthes le rappelle lui-même dans "Avant propos 1971" d'*Essais critiques*, il y a, au sein de la recherche sémiologique française, une mutation importante figurée par l'apparition (1966) de la revue *Les Cahiers pour l'Analyse*; "sont alors posés les problèmes sérieux dont nous débattons encore: la jonction du marxisme et de la psychanalyse, le rapport nouveau du sujet parlant et de l'histoire, la substitution théorique et polémique du texte à l'œuvre. C'est bien à ce moment-là que s'accomplit une première diffraction du projet sémiologique, un procès de la notion de signe, qu'en ses débuts ce projet prenait un peu trop naïvement à son compte: procès marqué dès 1967 par les livres de Derrida, l'action de *Tel Quel*, le travail de Julia Kristeva," En ce qui concerne l'activité proprement barthésienne, cette époque sera surtout représentée par le "passage de l'œuvre au texte", celui-ci faisant lui-même l'objet d'une nouvelle investigation; le texte se substitue ainsi à la vieille notion de l'œuvre, totalité close, finie, expression simple d'un sens et d'un sujet; de même, le texte pose à la sémiologie (et à l'analyse structurale qu'elle pratique) des questions critiques sur ses propres limites, sur ses maîtres concepts: pourquoi s'enfermer dans un seul modèle (linguistique), assigner au texte littéraire un Code dominant, etc.; face à l'"œuvre ouverte" (U. Eco), l'approche critique se fera elle-même plurielle. D'où le passage de l'analyse structurale à l'analyse textuelle (du sémantique au textuel), de la structure à la structuration, du produit à la production ...

Nous n'aurons pas ici d'autre ambition que de "traverser" une partie, en étendue et en profondeur, de l'activité de Barthes: il sera là question, successivement, de l'activité structuraliste qui semble fonder, dans sa vision et dans ses opérations, toute la recherche de Barthes ayant la portée sémiologique et qui, en tant que telle, implique certains problèmes fondamentaux de la littérature et de la critique littéraire; ensuite de cette théorisation en matière proprement littéraire dirigée cependant toujours avec le souci de *signification* et celui de *langage* — nous verrons l'être de la littérature, les rapports que celle-ci entretient avec l'histoire, le statut et le devoir de la (nouvelle) critique, etc.; et enfin de ce "retour au texte" qui est, en quelque sorte, la révision générale des diverses notions relevées ci-dessus.

Nous ne prétendons pas, dans cet essai, *parler de Barthes* ni de son activité; en faire quelques commentaires serait loin de notre propos. Nous essaierons simplement de *suivre*, pas à pas, ses écrits que nous aurons choisis, en espérant que nos choix, nos “découpages” engendreront un certain sens à travers ces trois moments de l’activité barthésienne. Nos références puisées essentiellement dans les écrits *théoriques* de Barthes, nous aurons comme objet, non son *œuvre* (critique) mais ses concepts mis en *activité*.

1. *RB*, p. 75.
2. *EC*, “Littérature et signification”, p. 271.
3. On se référera principalement à quelques articles (1960–1963) publiés dans *Essais critiques*.

## I. L’activité structuraliste

“Le procès proprement humain par lequel les hommes donnent du sens aux choses” (*EC*, p. 218).

Barthes a souvent parlé du *réflexe* structural: on est structuraliste ou on ne l’est pas, c’est presque la question de réflexe; avoir du réflexe structural, c’est percevoir les phénomènes sociaux, idéologiques sous l’aspect du *sens*, y saisir le *declic du sens*<sup>1</sup> (c’est-à-dire, surprendre le fonctionnement du paradigme au moment le plus éclatant). Ce réflexe est, chez Barthes, confirmé par une méthode<sup>2</sup>:

On n’aurait donc pas raison de parler de l’œuvre structuraliste, le structuralisme étant essentiellement une *activité*, c’est-à-dire la “succession réglée d’un certain nombre d’opérations mentales.” Plus précisément, c’est une activité à deux temps: celui d’un “objet” et celui de son *simulacre*; il s’agit là de reconstituer l’objet initial “de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les “fonctions”) de cet objet.”

L’activité structuraliste comporte en somme deux opérations typiques: *découpage* et *agencement*. Découper le premier objet, c’est trouver en lui des fragments mobiles dont la situation différentielle engendre un certain sens”; c’est en fait définir les plus petites unités qui n’ont d’existence significative

que par leurs frontières: d'abord celles qui les distinguent d'autres unités virtuelles avec lesquelles elles forment une certaine classe (le *paradigme*<sup>3</sup>); "ce qui caractérise l'objet paradigmatique, c'est qu'il est vis-à-vis des autres objets de sa classe dans un rapport d'affinité et de dissemblance: deux unités d'un paradigme doivent se ressembler quelque peu *pour que* la différence qui les sépare ait l'évidence d'un éclat." C'est précisément là où joue le réflexe structural<sup>4</sup>.

Ensuite il faut appeler hors du paradigme, "par un acte de citation", ces unités posées pour les douer d'un sens actuel (car les frontières *syntagmatiques* les séparent des autres unités actuelles du discours). L'opération d'agencement consiste donc à découvrir ou fixer à ces unités des règles d'association (la syntaxe); "c'est une sorte de combat contre le hasard (...) c'est par le retour des unités et des associations d'unités que l'œuvre apparaît construite, c'est-à-dire douée de sens."

Voici deux remarques importantes sur l'activité structuraliste:

1) Quel est son but?

L'activité structuraliste, en tant qu'activité de simulacre, d'imitation, peut paraître insignifiante: mais entre les deux temps de cette activité, "il se produit du *nouveau*, et ce nouveau n'est rien moins que l'intelligible général: le *simulacre*, c'est l'intellect ajouté à l'objet, et cette addition a une valeur *anthropologique*, en ceci qu'elle est l'homme même, son histoire, sa situation, sa liberté et la résistance même que la nature oppose à son esprit"; il ne s'agit pas ici d'"impression" originale du monde, mais de "fabrication véritable d'un monde qui ressemble au premier, non pour le copier mais pour le rendre intelligible."

2) Ce qui est nouveau dans le structuralisme:

"C'est une pensée (ou une "poétique") qui cherche moins à assigner des sens pleins aux objets qu'elle découvre, qu'à savoir comment le sens est possible, à quel prix et selon quelles voies (...) l'objet du structuralisme, ce n'est pas l'homme riche de certains sens, mais l'homme fabricant de sens"; autrement dit, cette fabrication du sens est plus essentielle que les sens eux-mêmes; la fonction étant extensive aux œuvres, "le structuralisme se fait lui-même activité et renvoie dans une même identité l'exercice de l'œuvre et l'œuvre elle-même."

Ceci est de conséquence: comme activité d'imitation, il n'y a, à propre-

ment parler, aucune différence *technique* entre le structuralisme savant et l'art en général (donc la littérature): "toux deux relèvent d'une mimésis, fondée non sur l'analogie des substances (comme dans l'art dit réaliste), mais sur celle des fonctions (que Lévi-Strauss appelle *homologie*)"; pour ce qui est de l'art, "ce n'est pas la nature de l'objet copié qui définit un art ... c'est ce que l'homme y ajoute en le constituant; la technique est l'être même de toute création."

L'objet de l'activité structuraliste étant signe (et le plus souvent, signe linguistique: langage), elle implique forcément une certaine vision du signe, voire une certaine conscience du signe; Barthes va même jusqu'à parler d'une "imagination du signe"<sup>5</sup>.

La notion du paradigme est essentielle pour comprendre ce qu'est la vision structuraliste; car cette notion présuppose un changement radical d'attitude sémiologique à l'égard des signes. Tout signe entretient trois types de relations: une relation intérieure, qui joint son signifiant à son signifié, appelée relation *symbolique*; et deux relations extérieures dont la première, virtuelle, unit le signe à une réserve spécifique d'autres signes (relation *paradigmatique*), et la seconde, actuelle, joint le signe aux autres signes de l'énoncé (relation *syntagmatique*). Lorsqu'on s'intéresse au phénomène signifiant, on est irrésistiblement amené à centrer cet intérêt sur l'une de ces trois relations; le choix d'une relation dominante implique à chaque fois une certaine idéologie et le structuralisme "peut être défini historiquement comme le passage de la conscience symbolique à la conscience paradigmatique: il y a une histoire du signe, qui est l'histoire de ses "consciences"."

La conscience symbolique voit le signe *en profondeur*; à ses yeux, c'est l'étagement du signifiant et du signifié qui constitue le symbole ("le signifié se trouvant *sous* le signifiant"); le symbole est vertical, solitaire, et même s'il foisonne, c'est sous la forme d'une juxtaposition anarchique de relations profondes qui ne communiqueraient que par leurs racines, à savoir par leurs signifiés. Cette relation verticale apparaît forcément comme une relation *analogique*: la forme *ressemble* (plus ou moins, mais toujours un peu) au contenu, comme si elle était en somme produite par lui; de plus, la forme, fixe, est sans cesse débordée par la puissance et le mouvement du contenu, riche et variable. Malgré un certain effritement historique de la conscience symbolique, celle-ci demeure typique, tant que le regard analytique ne



s'intéresse pas aux rapports formels des signes entre eux; "la conscience symbolique est essentiellement refus de la forme; dans le signe, c'est le signifié qui l'intéresse: le signifiant n'est jamais pour elle qu'un déterminé."

"Alors que la conscience symbolique cherche en vain les caractères "pleins", plus ou moins analogiques, qui unissent un signifiant (le totem) à un signifié (le clan), la conscience paradigmatique établit une homologie entre le rapport de deux totems et celui de deux clans ... Naturellement en ne retenant du signifié que son rôle démonstratif (il désigne le signifiant et permet de repérer les termes de l'opposition), la conscience paradigmatique tend à le vider: mais elle ne vide pas pour autant la signification ... La conscience syntagmatique est, des trois consciences, celle qui se passe le mieux du signifié: c'est plus une conscience structurale qu'une conscience sémantique."

Ainsi pourra-t-on citer, parmi les œuvres de l'imagination profonde (symbolique), la critique biographique ou historique, le roman réaliste ou introspectif, et "d'une manière générale, les arts ou les langages "expressifs", postulant un signifié souverain, extrait soit d'une intériorité, soit d'une histoire"; parmi les œuvres de l'imagination formelle (ou paradigmatique), "les rêves et les récits oniriques; les œuvres fortement thématiques et celles dont l'esthétique implique le jeu de certaines commutations (les romans de Robbe-Grillet, par exemple)"; enfin dans l'ordre de l'imagination fonctionnelle (ou syntagmatique), "toutes les œuvres dont la fabrication, par agencement, d'éléments discontinus et mobiles, constitue le spectacle même: la poésie, le théâtre épique, la musique sérielle et les compositions structurales, de Mondrian à Butor".

\*

\*

\*

L'activité structuraliste une fois décrite ainsi, on peut déjà recueillir certains de ses échos dans différents écrits de Barthes pour la rapprocher, dans la mesure du possible, de la problématique de la littérature et de la critique littéraire:

Du point de vue structural, nous venons de le noter, il n'y a aucune différence technique entre le structuralisme savant et la littérature, tous deux en tant qu'activité de simulacre (d'"imitation"); la technique est l'être même de toute création. En est-il ainsi pour toute littérature? de la littérature classique à la littérature moderne? Oui, plus ou moins. Et ce "plus ou moins"

serait mobilisé par chaque littérature (ou chaque auteur) selon le degré de sa prise de conscience envers son propre être. Certes cette prise de conscience ne modifierait rien de l'être structurellement technique de la littérature; mais elle permettrait à celle-ci d'être pleinement littérature au sens très moderne du terme. D'où l'appréciation considérable de Barthes à l'égard des œuvres de Robbe-Grillet ou de Butor, elles-mêmes classées par Barthes, comme on vient de le voir, parmi les créations structurales. Barthes affirme d'ailleurs cette idée à propos de Kafka<sup>6</sup>: "Lorsqu'un écrivain réfléchit sur son art, c'est pour nous dire comment il conçoit le monde, quels rapports il entretient avec lui, ce qu'est à ses yeux l'homme; bref, chacun dit qu'il est réaliste, jamais comment. Or la littérature n'est que moyen, dépourvue de cause et de fin: c'est même sans doute ce qui la définit"; l'acte littéraire est "absolument intransitif, il ne modifie rien, rien ne le rassure. (...) c'est là son paradoxe, cet acte s'épuise dans sa technique, il n'existe qu'à l'état de manière." A la vieille question (stérile): *pourquoi écrire?* se substitue donc une "question neuve: *comment écrire?* Et ce *comment* épuise le *pourquoi*." Cela, en termes sémantiques, veut dire que "la spécialité de l'œuvre ne tient pas aux signifiés qu'elle recèle (adieu à la critique des "sources" et des "idées"), mais seulement à la forme des significations. (...) En imitant le monde et ses légendes, l'écrivain ne peut mettre à jour que des signes sans signifiés: le monde est une place toujours ouverte à la signification mais sans cesse déçue par elle."

Là nous allons peut-être un peu trop loin; car nous serions forcément amenés à parler de l'ambiguïté constitutive de la littérature que les autres "arts" ne connaissent pas et qui tient à ceci que la littérature est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est *déjà* signifiante en soi (il en sera question plus tard). Quoi qu'il en soit, il serait bon de noter ceci: si le structuralisme savant et l'art en général se rejoignent dans leurs techniques d'"imitation", il en sera de même pour la critique structurale et la littérature (à plus forte raison, la littérature à procédés structuraux); et cela est-il sans rapport avec cette fusion des langages, ce mélange des statuts (écrivain/critique) dont Barthes parle dans *Critique et Vérité* au sujet de la "crise générale du Commentaire" que vit notre époque<sup>7</sup>? De plus, y remarque-t-il, "l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet: le langage."

Les remarques sur les trois consciences sémiologiques (symbolique, paradigmatique et syntagmatique) nous paraissent importantes surtout en ce sens qu'elles mettent en relief toute une activité non-(ou anti-) structuraliste, notamment — pour ce qui nous intéresse — la littérature dite réaliste et la critique des “sources”: sur la dernière il faudrait insister, car c'est toujours par rapport à elle et à l'encontre d'elle que Barthes développera ses idées sur la critique; elle est appelée critique universitaire ou lansonienne. Cette critique traditionnelle, qui règne depuis une soixantaine d'années sur toute la critique universitaire en France, est fondée sur un positivisme pratiquant une psychologie simpliste et *analogique* selon laquelle “les détails d'une œuvre doivent *ressembler* aux détails d'une vie, l'âme d'un personnage à l'âme de l'auteur, etc.”<sup>8</sup> Mais on y reviendra d'une façon plus approfondie.

Reste à savoir quelle est l'activité structuraliste déployée *en pratique* par Barthes dans le domaine de la littérature; cette question demeure pourtant difficile, dans la mesure où cette activité est fondamentale, issue d'une certaine vision du signe et d'un certain souci de construction; et dans un sens on peut en trouver des éléments partout dans l'œuvre de Barthes. Déjà dans *Michelet par lui-même* et *Sur Racine*, on avait affaire à un “réseau organisé d'obsessions”<sup>9</sup> et à un “jeu de figures purement relationnelles”, bref à des opérations structurales conjuguées avec d'autres procédés critiques. Mais l'exemple presque canonique de l'activité structuraliste, toujours dans le champ littéraire, serait l'analyse structurale du récit effectuée par Barthes dans *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966): “il faut d'abord découper le récit et déterminer les segments du discours narratif que l'on puisse distribuer dans un petit nombre de classes; en un mot, il faut définir les plus petites unités narratives”<sup>10</sup>; l'analyste cherche ainsi à déterminer la *langue du récit* (au sens que Saussure a conféré à ce terme dans la distinction langue/parole), à accomplir une description de la structure *générale* du récit. En partant de la définition des unités narratives nommées fonctions, il les répartit dans deux grandes classes: “fonctions”, d'ordre distributionnel, dont la sanction est syntagmatique; et “indices”, d'ordre intégratif, dont la sanction est paradigmatique; les “fonctions” et les “indices” forment une imbrication des “séquences” (groupements de fonction) qui seront ensuite récupérées aux niveaux supérieurs: celui des actions (des personnages) et enfin celui de la

narration ... Dans le contexte de cet essai, quelques remarques s'imposent ici: d'abord, comme dit Barthes lui-même, c'est le *sens* qui est, dans cette analyse, le critère de l'unité: il s'agit de l'unité de contenu (si toutefois on admet qu'il y a une forme du contenu) qui renvoie au signifié, non au signifiant (dans ce sens, cela aurait bien pu être l'analyse du film ou de la bande dessinée); d'ailleurs, l'unité narrative est autre que l'unité linguistique à cause des limites phrastiques de celle-ci. Il est évident que cette analyse n'est pas celle d'un récit mais celle du récit dans sa structure générale; même si elle travaille le sens (les sens) du récit, "sens" dépend ici d'une conception structurale et désigne tout trait saisi comme terme d'une corrélation; on voit là la volonté de rester en deça de l'interprétation, disons de la critique littéraire. En outre, si étudier la langue du récit, c'est dégager en quelque sorte le lieu des sens possibles, Barthes s'occupera plus tard, dans *S/Z* qui vient juste après la "mutation" dont nous avons parlé dans l'introduction, d'un seul récit pour ouvrir l'analyse à un éventail de plus en plus large de ces possibilités de sens, à un pluriel du texte qui échappe à l'analyse initiale; en même temps, à l'occasion de cette mutation, les notions telles que "langue du récit" et "science de la littérature" seront mises en interrogation. En somme, la visée de cette analyse initiale reste, pour ainsi dire, "anthropologique": elle vise le récit comme fait universel, transhistorique, doué d'une stabilité qui amène à poser précisément l'idée d'une langue générale du récit.

Nous notons pour finir que, l'activité structuraliste se trouvant à la base de la "science" sémiologique barthésienne, elle cherchera difficilement à assimiler la littérature comme objet d'analyse sans lui infliger quelque "réduction"; mais qu'il n'en restera pas moins important pour Barthes de "démystifier" encore diverses notions sur l'être de la littérature (en ceci précisément qu'elle n'est pas un objet simple à manier comme, par exemple, des "langages" visuels), ce qui conduira naturellement à postuler les nouvelles tâches à accomplir de la part du critique littéraire.

1. "Interview par Jacques Chancel", *Radioscopie*, émission de France-Inter, 17-02-1975. Il ne faudrait pas se méprendre sur ce que veut dire ici le "sens"; il ne renvoie certainement pas à un signifié ou à un "sens plein"; il s'approcherait plutôt de la notion d'"intelligible" dont il sera question à

l'instant.

2. Pour ce qui va suivre ci-dessous concernant le structuralisme barthésien, nous nous référerons à "L'activité structuraliste", *EC*, p. 213–220.

3. La définition du statut sémiologique du paradigme (système) et du syntagme est rigoureusement donnée dans *ES*, III.

4. Une autre description du réflexe structural: voir *RB*, p. 156.

5. Cf. "L'imagination du signe", *EC*, p. 206–212.

6. "La réponse de Kafka", *EC*, p. 139–140.

7. *CV*, p. 46–48.

8. *EC*, "Qu'est-ce que la critique?", p. 254.

9. "Tel a été mon dessein: retrouver la structure d'une existence (je ne dis pas d'une vie), une thématique, si l'on veut, ou mieux encore: un réseau organisé d'obsessions. Viennent ensuite les critiques véritables, historiens ou psychanalystes (freudiens, bachelardiens ou existentiels), ceci n'est qu'une pré-critique: je n'ai cherché qu'à décrire une unité, et non à en explorer les racines dans l'histoire ou dans la biographie." (*Mi*, p. 5).

10. *ASR*, p. 6.

## II. Littérature, Signification, Histoire

"C'est parce que les signes sont incertains qu'il y a une littérature." (*EC*, p. 141).

On sait que, depuis la post-face des *Mythologies*, où il s'agissait de présenter, suivant un schéma linguistique saussurien, le mythe comme un système sémiologique second<sup>1</sup>, la *signification* était toujours l'objet de la préoccupation essentielle de Barthes. "La signification, c'est-à-dire: l'union de ce qui signifie et de ce qui est signifié; c'est-à-dire encore: ni les formes ni les contenus, mais le procès qui va des uns aux autres."<sup>2</sup> Barthes a ainsi effectué une série d'analyses structurales, visant à définir un certain nombre de "langages" extralinguistiques: la nourriture, le vêtement, les images, le cinéma, la littérature. "Naturellement ces systèmes n'ont pas la même structure; les systèmes les plus intéressants, ou les plus compliqués, sont ceux qui dérivent de systèmes eux-mêmes déjà signifiants: c'est par exemple le cas de la littérature,

qui dérive du système signifiant par excellence, la langue. C'est aussi le cas de la mode, du moins telle qu'elle est parlée par le journal de mode (...) La mode et la littérature signifient fortement, subtilement... mais, si l'on veut, elles signifient "rien", leur être est dans la signification, non dans leurs signifiés.<sup>3</sup>"

C'est que d'abord la littérature est un système connoté<sup>4</sup>: de plus, c'est un cas extrêmement complexe; "il faut que la littérature *se glisse* dans un système qui ne lui appartient pas mais qui fonctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir: communiquer.<sup>5</sup>" Structuralement, la littérature n'est qu'un objet parasite du langage; on n'y voit que les unités, les rapports, bref les mots et la syntaxe du premier système; et cependant l'être du discours (son "réel"), c'est bien la littérature; "en somme, ici, c'est le système parasite qui est principal, car il détient la dernière intelligibilité de l'ensemble.<sup>5</sup>" Voilà les ambiguïtés bien connues du discours littéraire: "C'est un discours auquel on croit sans y croire, car l'acte de lecture est fondé sur un tourniquet incessant entre les deux systèmes: langage et littérature<sup>5</sup>".

En outre, nous l'avons déjà noté, la littérature n'est que moyen, dépourvue de cause ("circonstances") et de fin ("messages"): l'être de la littérature n'est rien d'autre que sa technique. Cela veut dire, on l'a également signalé suivant Barthes, que la spécialité de l'oeuvre littéraire ne tient pas aux signifiés qu'elle recèle, mais seulement à la forme des significations; "l'écrivain s'emploie à multiplier les significations sans les remplir ni les fermer et il se sert du langage pour constituer un monde emphatiquement signifiant, mais fialement jamais signifié.<sup>6</sup>"

Il ne faut pas croire que Barthes nie ici l'existence même du signifié littéraire (on pourrait se demander sous quelle forme il existe; mais personne ne contesterait son existence même); il dit simplement, du point de vue sémiologique, que la littérature n'est pas là pour exprimer une "idée" ou représenter une "image" (d'autres formes de communication le feraient aussi bien qu'elle); mais que sa spécialité réside dans sa manière d'être; qu'elle ne se manifeste que par sa technique. De plus, dans la littérature, le sens est sans cesse *suspendu*; il s'agit là d'une parole indirecte qui n'est, structuralement, jamais tout à fait assertive; il n'y a jamais un sens sûr et plein. La littérature est une question posée au monde et cette question n'est pourtant jamais que "sa propre réponse éparse, dispersée en fragments entre lesquels le sens fuse et fuit tout à la fois<sup>7</sup>"; la littérature est "par sa technique même (qui est son être) un *système du sens posé et déçu*<sup>8</sup>".

Il se pose maintenant une question *pratique*: comment apprécier la masse et la variété d'œuvres littéraires? si la définition de la littérature comme un système de signification déceptif vaut pour toute la littérature, quel serait, selon Barthes, le critère de valeur de l'œuvre littéraire? La littérature n'est qu'une interrogation suspendue; pour qu'elle *secoue*, il faut qu'elle soit une "question dont la réponse est toute proche mais cependant arrêtée (comme celle de Brecht)<sup>9</sup>"; il y a donc un point de vue normatif où l'opposition des littératures à sens plein et à sens suspendu reprend une certaine réalité. "Il semble qu'aujourd'hui nous accordions un privilège mi-esthétique, mi-éthique aux systèmes franchement déceptifs, dans la mesure où la *recherche* littéraire est sans cesse amendée aux frontières du sens: c'est en somme la franchise du statut littéraire qui devient un critère de valeur: la "mauvaise" littérature, c'est celle qui pratique une bonne conscience des sens pleins, et la "bonne" littérature, c'est au contraire celle qui lutte ouvertement avec la tentation du sens.<sup>10</sup>"

Barthes développe ailleurs ce point de vue en terme de la responsabilité de l'écrivain qui vit dans une société aliénée (où la littérature est forcément aliénée) telle que la nôtre: "On peut faire de la littérature une valeur *assertive*, soit dans la réplétion, en l'accordant aux valeurs conservatrices de la société, soit dans la tension, en en faisant l'instrument d'un combat de libération; à l'inverse, on peut accorder à la littérature une valeur essentiellement *interrogative*: la littérature devient alors le signe (et peut-être le seul signe possible) de cette opacité historique dans laquelle nous vivons subjectivement; admirablement servi par ce système signifiant déceptif... l'écrivain peut alors à *la fois* engager profondément son œuvre dans le monde, dans les questions du monde, mais suspendre cet engagement là où les doctrines, les partis, les groupes et les cultures lui soufflent une réponse.<sup>11</sup>" Voilà une forme d'engagement historique de l'écrivain qui assume une activité essentiellement formelle qu'est la littérature, avec toute sa "subjectivité"<sup>12</sup>...

Il y a d'ailleurs une véritable technique de l'interrogation, puisque cette interrogation doit durer à travers une œuvre d'apparence assertive; cette technique est celle de l'*allusion*. Barthes prend l'exemple de Kafka<sup>13</sup>: le récit de Kafka n'est pas, comme on le croit, tissé de symboles; il est le fruit de la technique de l'allusion; le symbole est un signe *sûr*, il affirme une analogie (partielle) entre une forme et une idée — nous l'avons déjà vu à propos de

la "conscience symbolique" — alors que l'allusion n'a pas cette certitude; elle est une force défective, elle défait l'analogie sitôt qu'elle l'a posée. En somme, dans le récit de Kafka, tout procède d'une sorte de contraction sémantique: Kafka fonde son œuvre en en supprimant systématiquement les *comme si*. "La technique de Kafka implique ainsi d'abord un accord au monde, une soumission au langage courant, mais aussitôt après, une réserve, un doute, un effroi devant la lettre des signes proposées par le monde."

Cette technique allusive de la littérature trouvera ainsi une expression plus générale: "chaque fois que l'on ne *ferme* pas la description, chaque fois que l'on écrit d'une façon suffisamment ambiguë pour laisser fuir le sens, chaque fois que l'on fait *comme si le monde signifiait*, sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui n'existe pas encore, elle donne du souffle au monde.<sup>14</sup>"

Nous en sommes enfin amenés à la notion de la "disponibilité" de l'œuvre racinienne dont Barthes parle tant dans l'avant-propos de *Sur Racine*<sup>15</sup>: c'est que, pour tout dire, Racine est un écrivain qui a "honoré parfaitement le principe allusif de l'œuvre littéraire". Il s'agit là, bien entendu, de la disponibilité (ou l'ouverture) de l'œuvre racinienne à la critique; dans ce sens, ce qui en est dit implique une certaine idée sur le rôle de la critique vis-à-vis de l'œuvre, ou mieux encore, sur le rapport œuvre/critique dans le monde de la littérature (puisque'enfin ce n'est pas uniquement l'écrivain qui fait la littérature, mais aussi le critique — ou plus généralement, le lecteur). "Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie: il ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse." Voilà ce qui explique la convergence d'autant de langages divers et nouveaux sur Racine (ceux de Goldmann, de Mauron, de Poulet, de Starobinski, etc.); en fait, on ne cesserait jamais de parler de Racine, puisque nos langages, si assertifs soient-ils, n'arriveraient jamais à épuiser l'œuvre de Racine, à cause de sa nature allusive. Barthes va même jusqu'à dire qu'il y a sans doute un être transhistorique de



la littérature: "cet être est un système fonctionnel dont un terme est fixe (l'œuvre) et l'autre variable (le monde, le temps qui consomment cette œuvre). Mais pour que le jeu s'accomplisse ... il faut d'une part que l'œuvre soit vraiment une forme, qu'elle désigne vraiment un sens tremblé, et non un sens fermé; et d'autre part, il faut que le monde réponde assertivement à la question de l'œuvre, qu'il remplisse franchement, avec sa propre matière, le sens posé; bref, il faut qu'à la duplicité fatale de l'écrivain, qui interroge sous couvert d'affirmer, corresponde la duplicité du critique, qui répond sous couvert d'interroger."

Nous laissons de côté pour l'instant le versant critique de la littérature; il en sera question dans le chapitre suivant. Nous constatons ici seulement que Barthes voit dans l'œuvre de Racine un archétype de la technique de l'allusion, de ce "sens tremblé", ce qui fait de Racine un véritable lieu commun de notre littérature."

\*

\*

\*

Nous venons de voir l'être de la littérature saisie comme un système de signification particulier et aussi le critère de valeur de l'œuvre littéraire qui s'ensuit et qui est fondé par une technique sémantique caractérisée; et ceci, naturellement, sous l'aspect synchronique du problème, c'est-à-dire, sans tenir compte de son étendue historique. Or, sans parler de l'existence sociologique de la littérature, celle-ci est, déjà dans sa création originelle, profondément enracinée dans l'histoire. Ici, nous essaierons simplement de relever quelques points essentiels de l'idée de Barthes sur les rapports de la littérature et de l'histoire, suivant les pages qui terminent l'ouvrage *Sur Racine* ("Histoire ou Littérature?"<sup>16</sup>):

La théorie est ici assez complexe, car il y a d'une part l'Histoire (or le Temps) dans la tension avec laquelle la littérature se crée, et d'autre part l'histoire étude scientifique ou critique, dont l'actualité, dans le domaine de la littérature, serait représentée par ces "histoires littéraires" (ou "critiques historiques") qui foisonnent dans le monde et prétendent naïvement épuiser l'histoire de la littérature proprement dite; et l'ambiguïté de l'une (l'histoire de la littérature) expliquerait la difficulté de saisir l'autre (l'Histoire).

En fait, ce qui est certain, c'est qu'il n'y a jamais eu une histoire de la lit-

térature comme système signifiant. Ce que refusait en réalité la critique traditionnelle (même celle qui se voulait historique), pour laquelle la littérature *va de soi* et l'écrivain écrit uniquement pour *s'exprimer* (on y reviendra à l'instant), c'était précisément l'histoire; certes, on a fait l'histoire des *genres* (ce qui a peu de rapport avec l'histoire des formes signifiantes) et puis l'histoire des *signifiés* littéraires (dont l'exemple le plus remarquable serait celui de Goldmann); mais jamais "l'histoire des significations, c'est-à-dire en somme l'histoire des techniques sémantiques grâce auxquelles la littérature impose un sens (fût-il "vide") à ce qu'elle dit<sup>17</sup>".

Pour l'essentiel, l'étude de l'histoire et celle de la littérature se développent d'une façon autonome, communiquent mal: ce que l'on appelle histoire de la littérature n'est qu'une "suite de monographies, dont chacune, à peu de choses près, enclôt un auteur et l'étudie pour lui-même; l'histoire n'est ici que succession d'hommes seuls; bref ce n'est pas une histoire, c'est une chronique<sup>18</sup>". Toute "histoire littéraire" nous renvoie ainsi à une séquence de critiques closes sur les auteurs, ou tout au mieux, sur les œuvres.

Il faut tenir compte ici d'un statut particulier de la création littéraire: l'œuvre littéraire est essentiellement paradoxale en ceci qu'"elle est à la fois signe d'une histoire, et résistance à cette histoire<sup>19</sup>". Voilà pourquoi on ne dispose jamais d'une histoire de la littérature, mais seulement d'une histoire des littérateurs. "En somme, dans la littérature, deux postulats: l'une historique, dans la mesure où la littérature est institution; l'autre psychologique, dans la mesure où elle est création. Il faut donc, pour l'étudier, deux disciplines différentes et d'objet et de méthode (...) et tout le malheur de nos histoires littéraires c'est de les avoir confondues.<sup>19</sup>" "c'est donc au niveau des *fonctions* littéraires (production, communication, consommation) que l'histoire peut seulement se placer, et non au niveau des individus qui les ont exercées. Autrement dit, l'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus.<sup>20</sup>" Pour l'étude psychologique, Barthes demande seulement, surtout à la critique d'érudition, d'assumer ouvertement la psychologie à laquelle elle se réfère, comme un *engagement*; puisque, ce qui dénote encore une fois la fonction paradoxale de la littérature, "la littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'*institutionnaliser la subjectivité*."

Pour suivre ce mouvement, le critique doit lui-même se faire paradoxal, afficher ce pari fatal qui lui fait parler Racine d'une façon ou d'une autre: lui aussi fait partie de la littérature.<sup>21</sup>”

Voilà donc le rapport ambigu et paradoxal de la littérature et de l'Histoire: celle-là se manifeste comme un être pleinement subjectif, celle-ci la récupère comme un être pleinement historique. De la littérature, seule la face institutionnelle ou fonctionnelle (techniques, règles, rites, mentalités collectives) s'offre à la recherche objective. Nous avons déjà parlé, à propos de l'activité structuraliste, de l'“intelligible général”; c'est peut-être là que se rejoignent, dans l'esprit de Barthes, la subjectivité de l'auteur (ou du critique) et l'Histoire. Mais il serait temps maintenant de se poser cette question: “Qu'est-ce que la critique?”

1. “Normativement cette Littérature (Littérature traditionnelle) est un système mythique caractérisé (...) *Le Degré zéro de l'écriture* ... n'était ... qu'une mythologie du langage littéraire. J'y définissais l'écriture comme le signifiant du mythe littéraire.” (*My*, “Le mythe, aujourd'hui”, p. 221).

2. *EC*, “La littérature, aujourd'hui”, p. 155.

3. *Ibid.* p. 155–156.

4. “Un système connoté est un système dont le plan d'expression (dans le schéma hjelmslévien: nous notons) est constitué lui-même par un système de signification; les cas courants de connotation seront évidemment constitués par les systèmes complexes dont le langage articulé forme le premier système (c'est par exemple, le cas de la littérature).” (*ES*, IV, p. 130).

5. *EC*, “Littérature et signification”, p. 263.

6. *Ibid.* P. 265.

7. *Ibid.* p. 261.

8. *Ibid.* p. 267. Nous ajoutons au passage une remarque intéressante de Barthes sur le “réalisme”, notion chérie et en même temps mythique de notre littérature: “par rapport aux objets eux-mêmes, la littérature est fondamentalement, constitutivement irréaliste; ... bien loin d'être une copie analogique du réel, la littérature est au contraire la conscience même de l'irréel du langage (...) l'oeuvre la plus “réaliste” ne sera pas celle qui “peint” la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu, explorera le plus profondément possible

la *réalité irréal*le du langage.” (EC, “La littérature, aujourd’hui”, p. 164).

9. EC, “Littérature et signification”, p. 261.
10. Ibid. p. 267.
11. EC, “La littérature, aujourd’hui”, p. 159–160.
12. “La littérature n’est-elle pas ce langage particulier qui fait du “sujet” le signe de l’histoire?” (Ibid. p. 166).
13. EC, “La réponse de Kafka”, p. 140–141.
14. EC, “Littérature et signification”, p. 264.
15. SR, “Avant-propos”, p. 10–12.
16. “Histoire ou Littérature?”, SR, p. 147–167.
17. EC, “La littérature, aujourd’hui”, p. 157.
18. SR, “Histoire ou Littérature?”, p. 148.
19. Ibid. p. 149.
20. Ibid. p. 156.
21. Ibid. p. 166.

### III. Qu’est-ce que la critique?

*“Il faut que le symbole aille chercher le symbole”*  
(CV, p. 73).

Si la littérature est un ordre de la connotation, la critique est un *méta-langage*<sup>1</sup>: l’objet de la critique n’est pas “le monde”, “c’est un discours, le discours d’un autre: la critique est discours sur un discours; c’est un langage *second*, ou *méta-langage*, qui s’exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*)<sup>2</sup>”. En outre, ces deux langages ne sont pas, pour ainsi dire, innocents l’un vis-à-vis de l’autre précisément en tant que langages; l’œuvre littéraire n’est pas en tout cas “un *objet* extérieur à la psyché et à l’histoire de celui qui l’interroge et vis-à-vis duquel le critique aurait une sorte de droit d’exterritorialité<sup>3</sup>”. Alors comment définir la tâche de la critique? Les premiers postulats sortiraient naturellement de la définition de la critique comme activité structuraliste, ou de manière plus générale, activité formelle du langage:

Dire que la critique est un méta-langage ne suffit évidemment pas en soi, pour rendre compte du caractère formel de cette activité; car, par définition,

toute critique est méta-langage, du moment qu'elle s'exerce sur un autre langage. Lorsque Barthes dit que la critique n'est qu'un méta-langage, il faut donc entendre par là qu'elle n'a pas à découvrir, au-delà du langage-objet et par analogie, le sens du monde dont parle l'œuvre étudiée ("le message"), mais à reconstituer, comme dans l'activité de simulacre, les règles et contraintes d'élaboration de ce langage-ci comme système. Cela veut dire que la sanction de la critique n'est pas la "vérité" mais la "validité" de son propre langage: "en soi, un langage n'est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l'est pas: valide, c'est-à-dire constituant un système cohérent de signes.<sup>4</sup>"

On sait d'un autre côté que la littérature aussi n'est qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes (fût-il très particulier): son être n'est pas dans son message, mais dans ce "système". Les règles qui assujettissent le langage littéraire ne concernent pas la conformité de ce langage au réel (quelles que soient les prétentions des écoles réalistes), mais seulement sa soumission au système de signes que s'est fixé l'auteur. Le rôle de la critique est donc uniquement d'élaborer elle-même un langage dont la cohérence, la logique, et pour tout dire la systématique, puisse recueillir la plus grande quantité possible de langage de l'auteur; c'est, en d'autres termes, d'*ajuster* le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque. "Ainsi peut s'amorcer au sein de l'œuvre critique le dialogue de deux histoires et de deux subjectivités, celles de l'auteur et celles du critique. Mais ce dialogue est égoïstement tout entier déporté vers le présent: la critique ... est construction de l'intelligible de notre temps.<sup>5</sup>"

Pour mieux comprendre la notion barthésienne de la critique, il faudrait s'arrêter ici à l'"actualité" critique de l'époque<sup>6</sup> par rapport à laquelle se définissent ses premiers principes. Barthes parle des "deux critiques"<sup>7</sup> parallèles qui, depuis une quinzaine d'années, partagent le monde critique en France: l'une *universitaire* qui pratique pour l'essentiel une méthode positiviste héritée de Lanson, et l'autre d'interprétation (ou *idéologique* — se déclarant telle) qui est rattachée plus ou moins à l'une des grandes idéologies du moment, existentialisme, marxisme, psychanalyse, phénoménologie. Bien que la première refuse toute idéologie et ne se réclame que d'une méthode objective — son programme déclaré étant l'établissement rigoureux des faits biographiques

ou littéraires, l'analyse fine des "circonstances" de l'œuvre, etc. —, elle n'en est pas moins, elle aussi, idéologique: le positivisme lansonien implique des convictions générales sur l'homme, l'histoire, la littérature, les rapports de l'auteur et de l'œuvre, etc.; pour s'en tenir à l'essentiel, voici deux points où il laisse voir sa nature idéologique:

D'abord, "en limitant volontairement ses recherches aux "circonstances" de l'œuvre (même s'il s'agit de circonstances intérieures), la critique positiviste pratique une idée parfaitement partielle de la littérature; car refuser de s'interroger sur l'être de la littérature, c'est du même coup accrédi-ter l'idée que la littérature *va de soi*"; pour la critique positiviste, "l'écrivain écrit tout simplement pour *s'exprimer*, et... l'être de la littérature est dans la "traduction" de la sensibilité et des passions". Or, il n'y a pas une essence intemporelle de la littérature, mais sous son nom, un devenir de formes, de fonctions, d'institutions, de raisons, de projets fort différents, dont c'est précisément à l'historien de nous dire la relativité. "Le critique doit admettre que c'est son objet même, sous sa forme la plus générale, la littérature, qui lui résiste ou le fuit, non le "secret" biographique de son auteur."

Le second point, c'est ce que Barthes appelle le postulat d'analogie (nous en avons déjà indiqué la définition sémiologique): la recherche des "sources" de l'œuvre se dirige vers un *ailleurs* de la littérature, soit une autre œuvre (antécédente), soit une circonstance biographique ou encore une "passion" qu'éprouve réellement l'auteur et qu'il "exprime" dans son œuvre; en tout cas le rapport de l'œuvre et de cet *ailleurs* est toujours analogique; "il implique la certitude qu'écrire, ce n'est jamais que *reproduire, copier, s'inspirer de*, etc.; les différences qui existent entre le modèle et l'œuvre sont toujours mises au compte du "génie"... "

Or, il suffirait de nous rappeler la notion bachelardienne de *déformation* (dans l'imagination poétique<sup>8</sup>) ou les phénomènes psychologiques connus sous le nom de *dénégation*, pour douter de la validité de cette psychologie conformiste; "la similitude n'est nullement le rapport privilégié que la création entretient avec le réel." Certes la critique universitaire vient de "reconnaître" la psychanalyse de Ch. Mauron, d'obédience strictement freudienne, mais on voit là précisément la ligne de résistance de la critique universitaire: "car la critique psychanalytique est *encore* une psychologie, elle postule un *ailleurs* de l'œuvre (qui est l'enfance de l'écrivain), un secret de l'auteur...fût-ce

au prix d'un vocabulaire nouveau". En réalité, la critique universitaire est finalement disposée à admettre le principe même d'une critique d'interprétation ou idéologique; "mais ce qu'elle refuse, c'est que cette interprétation et cette idéologie puissent décider de travailler dans un domaine purement intérieur à l'œuvre; bref, ce qui est récusé, c'est l'*analyse immanente*"; autrement dit, "l'histoire (même si elle devient marxiste), la psychologie (même si elle se fait psychanalytique), ces *ailleurs* de l'œuvre seront peu à peu admis; ce qui ne le sera pas, c'est un travail qui s'installe *dans* l'œuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir entièrement décrite de l'intérieur, dans ses fonctions, ou... dans sa structure; ce qui est rejeté, c'est donc en gros la critique phénoménologique (qui *explicite* l'œuvre au lieu de l'*expliquer*), la critique thématique (qui reconstitue les métaphores intérieures de l'œuvre) et la critique structurale (qui tient l'œuvre pour un système de fonctions)."

La première tâche de la critique est donc, d'après Barthes, de s'installer délibérément à l'intérieur de l'œuvre pour y effectuer une analyse immanente *avant* de poser le rapport de l'œuvre au monde; là, Barthes ne semble nullement exclure le recours idéologique dans la mesure où il consent à (ou il est compatible avec) l'analyse immanente. Mais du point de vue structural, l'idéologie à laquelle le critique se réfère ne doit certainement pas être fondée sur le rapport analogique entre l'œuvre et son modèle, comme c'est le cas dans de certaines critiques psychanalytiques ou marxistes<sup>9</sup>; s'il y a un rapport entre l'auteur et son œuvre, c'est "un rapport entre *tout* l'auteur et *toute* l'œuvre, un rapport des rapports, une correspondance homologique, et non analogique<sup>10</sup>".

En termes sémantiques, cet *ailleurs* renvoie naturellement au *signifié* de l'œuvre littéraire: ce signifié est à découvrir *sous* le signifiant; il est, pour tout dire, à "nommer". Barthes appelle "critique de signification" (revenue d'ailleurs par quelques critiques qui n'en sont pas dignes) la critique qui s'intéresse à l'organisation des signifiants fondée sur des rapports que le signe entretient avec ses voisins (réels ou virtuels), beaucoup plus qu'à la découverte du signifié et du rapport qui l'unit à son signifiant. De ce point de vue, les remarques que fait Barthes sur la critique thématique sont intéressantes: la critique thématique (mise en pratique par Poulet, Starobinski, Richard), qui représenterait une fraction importante de la critique de signi-

fication, peut se définir par l'accent qu'elle met sur le "découpage" de l'œuvre et son organisation en vastes réseaux de formes signifiantes: "Certes, cette critique reconnaît à l'œuvre un signifié implicite, qui est, en gros, le projet existentiel de l'auteur...mais d'une part, ce signifié n'est pas nommé, le critique le laisse étendu aux formes qu'il analyse; il ne surgit que du découpage de ces formes, il n'est pas extérieur à l'œuvre, et cette critique reste une critique immanente; et d'autre part, en faisant porter tout son travail sur une sorte d'organisation réticulaire de l'œuvre, cette critique se constitue principalement en critique du signifiant, et non en critique du signifié.<sup>11</sup>"

Nous ne sommes pas là pour préciser une option idéologique que Barthes s'imposerait au cours de ses écrits théoriques sur la critique; d'ailleurs, si l'on peut dire, Barthes n'opte pour aucune "idéologie". Mais cela ne l'empêche pas non plus d'emprunter la "matière sémantique" à plusieurs critiques (surtout psychanalytique): c'est bien le cas, sans pourtant discuter la rigueur de leurs applications, de sa critique sur Michelet et Racine. Barthes avoue même qu'il a "souvent rêvé d'une coexistence pacifique des langages critiques<sup>12</sup>". En tout cas, le critique choisit son langage en fonction de son objet (ou à l'inverse); il faut que d'une part, nous l'avons déjà dit, "le langage critique qu'on a choisi soit homogène, structurellement cohérent, et d'autre part qu'il parvienne à saturer tout l'objet dont il parle<sup>13</sup>". Or chaque objet a ses résistances vis-à-vis du langage critique; il faut d'abord s'y attaquer, mais là où elles sont trop fortes, on est obligé de changer de langage critique. Toutefois, la critique étant essentiellement une activité, une "manipulation", il est fécond que "la critique cherche dans son objet la pertinence qui lui permet d'accomplir au mieux sa nature de langage à la fois cohérent et total, c'est-à-dire d'être à son tour signifiante (de sa propre histoire)<sup>14</sup>"; autrement dit, devant un auteur à étudier, "il faudrait toujours choisir *la plus grande critique*, celle qui ingère la plus grande quantité possible de son objet<sup>14</sup>".

L'analyse structurale, immanente qui cherche, non la "vérité" biographique (ou, si l'on veut, idéologique), mais la "validité" langagière qui rendrait enfin possible le "dialogue de deux histoires et de deux subjectivités" (c'est la même chose) dans le "frottement" ("allusion et assertion") de deux langage, de deux systèmes formels de signes, celui de l'auteur et celui du critique. Voilà, pour l'essentiel, comment Barthes conçoit à cette époque l'activité critique. L'objet de toute activité critique est l'"intelligible historique"; Barthes n'a-t-il pas dit:



les formes sont dans le monde, les formes sont responsables<sup>15</sup> ?

\*

\*

\*

Voici cependant des questions cardinales qui demeurent, à notre sens, suspendues: peut-on nier la fonction de la critique qui est d'*interpréter* ou de *déchiffrer*? n'est-elle pas, tout compte fait, le gage fatal de la critique?

Barthes semble savoir déjà que la critique ne pourrait finalement se soustraire à l'intention d'assigner un sens à l'œuvre ou de l'interpréter, et qu'en même temps elle devrait renoncer à être une *science*. C'est ce qui s'annonce dans *Critique et Vérité* (1966) où le statut sémiologique (voire anthropologique) de la critique, auquel Barthes semble aspirer avant tout à cette époque (au début des années 1960), se postulera *à part* la Critique proprement dite qui, elle, sera en tant que telle — c'est-à-dire comme une "interprétation" — justifiée à quelques conditions "morales" et techniques (qui ne seront d'ailleurs pas négligeables). Ici, Barthes mettra l'accent en particulier sur la *pluralité* des sens de l'œuvre et précisera, d'une façon beaucoup plus concrète, les tâches de la "nouvelle critique" face à l'"ancienne critique" dans un affrontement, cette fois-ci, beaucoup plus direct:

Nous l'avons déjà noté, la littérature est un système connoté très particulier: elle est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est déjà signifiante au moment où la littérature s'en empare; cette double structure linguistique constitue l'ambiguïté fondamentale de la littérature (elle n'est jamais évidente) en même temps qu'elle lui confère, pourvue d'une certaine technique sémantique, une disponibilité extraordinaire au déchiffrement (un "système de sens posé et déçu"). Cela dit — et c'est là le propos nouveau dans cet ouvrage — qu'il y a une polysémie de l'œuvre (plusieurs signifiés pour un signifiant); Barthes prend ici le terme *symbole*<sup>16</sup>: "La variété des sens ... désigne, non un penchant de la société à l'erreur, mais une disposition de l'œuvre à l'ouverture; l'œuvre détient en même temps plusieurs sens, par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique: le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens.<sup>17</sup>"

Barthes, après avoir inventorié le "vraisemblable critique en 1965" — à

savoir, l'“objectivité”, le “goût” et la “clarté” — que l'ancienne critique met en avant face à la nouvelle critique, résume la nature “pathologique” de l'attitude que prend l'ancienne critique à l'égard du langage, sous le nom de l'*asymbolie*; “L'ancienne critique est victime d'une disposition que les analystes du langage connaissent bien et qu'ils appellent l'*asymbolie*: il lui est impossible de percevoir ou de manier des symboles, c'est-à-dire des co-existences de sens<sup>18</sup>”. Ici, c'est l'opposition (ou plutôt le couple) *lettre/symbole* (ou *littéral/symbolique*) qui devient l'enjeu de la discussion: le premier langage de la littérature (l'idiome) n'est jamais que le matériau d'un autre langage, *qui ne contredit pas le premier*, et qui est, celui-là, plein d'incertitudes: ce second langage, profond, vaste, symbolique, dont est faite l'œuvre, est précisément le langage des sens multiples. Donc, la lettre n'exclut pas le symbole, le symbole ne contredit pas la lettre; l'œuvre signifie, pour ainsi dire, littéralement *et* symboliquement, ou bien, “selon le mot de Rimbaud, “littéralement et dans tous les sens”<sup>19</sup>”. Il faudra désormais se mettre à une lecture symbolique: “si les mots n'avaient qu'un sens, celui du dictionnaire, si une seconde langue ne venait troubler et libérer “les certitudes du langage, il n'y aurait pas de littérature. C'est pourquoi les règles de la lecture ne sont pas celles de la lettre, mais celles de l'allusion: ce sont des règles linguistiques, non des règles philologiques.<sup>20</sup>” Bref, au dire de Barthes, “nous devons lire comme on écrit<sup>20</sup>”.

Revenons à notre propos de la critique: si la science traite des formes, de la structure générale de l'œuvre, elle aura comme objet, précisément, la pluralité même des sens de l'œuvre; cette analyse, ce discours, Barthes l'appelle *science de la littérature*; elle vise donc, dans l'œuvre, “tous les sens qu'elle couvre, ou, ce qui est la même chose, le sens vide qui les supporte tous<sup>21</sup>”. Ainsi s'appellera *critique littéraire* un autre discours qui “assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre<sup>21</sup>”.

#### 1) La Science de la littérature<sup>22</sup>:

On trouve ici, enfin, une “sémiologie” de la littérature (bien entendu, on ne l'a pas encore, on espère seulement qu'elle existera un jour): elle traitera des sens; ce ne seront pourtant pas les contenus qui l'intéresseront, mais les *conditions* du contenu, ou plus précisément, les “variations de sens engendrées, et, si l'on peut dire, *engendrables*, par les œuvres”; l'objet de cette science

sera donc la polyvalence des symboles.

Son modèle sera linguistique: comme le linguiste établit d'abord un "*modèle hypothétique de description*", elle cherchera à établir la "langue générale des symboles" (au sens de la "langue générale du récit" dont nous avons parlé à propos de l'*Introduction à l'analyse structurale des récits*<sup>23</sup>) à partir de laquelle elle puisse expliquer comment sont engendrées les "phrases" infinies, que sont les œuvres littéraires, "à travers un certain nombre de transformations réglées, ou, d'une façon plus générale, à travers une certaine logique signifiante (ce que Barthes appelle ailleurs logique symbolique: nous notons) qu'il s'agit de décrire". De même que la linguistique récente tâche de décrire la *grammaticalité* des phrases, de même la science de la littérature s'efforcera de décrire l'*acceptabilité* des œuvres, non leurs sens, en fonction des règles linguistiques du symbole, nullement en fonction des règles philologiques de la lettre.

C'est en somme faire une mythologie de la littérature: la mort de l'auteur irréalise sa signature et fait de l'œuvre un mythe; nous libérons alors "l'œuvre des contraintes de l'intention, nous retrouvons le tremblement mythologique des sens". Là, l'auteur, l'œuvre ne seront finalement que "le départ d'une analyse dont l'horizon est un langage: il ne peut y avoir une science de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mais seulement une science du discours". Cette science traitera d'une part des "signes inférieurs à la phrase, tels les anciennes figures, les phénomènes de connotation, les "anomalies sémantiques", etc., bref tous les traits du langage littéraire dans son ensemble"; et d'autre part des "signes supérieurs à la phrase, des parties du discours d'où l'on peut induire une structure du récit, du message poétique, du texte discursif, etc." Grandes et petites unités du discours, bien qu'elles soient dans un rapport d'intégration, se constitueront en niveaux indépendants de description.

L'objectivité requise par cette science de la littérature sera celle du symbole, non celle de la lettre; autrement dit, elle ne portera que sur l'*intelligibilité* de l'œuvre: "la "grammaire" de l'œuvre n'est pas celle de l'idiome dans lequel elle est écrite, et l'objectivité de cette nouvelle science dépend de cette seconde grammaire, non de la première. Ce qui intéressera la science de la littérature, ce n'est pas que l'œuvre ait existé, ce sera qu'elle ait été comprise et qu'elle le soit encore: l'intelligible sera la source de son "objectivité"."

## 2) La Critique<sup>24</sup>:

Si la science traite des sens, la critique en produit: celle-ci donne une parole (parmi d'autres) à la langue mythique dont est faite l'œuvre et dont traite la science. "Le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. Le critique ne peut prétendre "traduire" l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus clair que l'œuvre. Ce qu'il peut, c'est "engendrer" un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'œuvre." Le critique dédouble les sens; il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, d'une transformation *surveillée*; et si le critique ne peut dire "n'importe quoi", c'est "qu'il accorde à la parole (celle de l'auteur et la sienne) une fonction signifiante et que par conséquent l'anamorphose qu'il imprime à l'œuvre est guidée par les contraintes formelles du sens... la sanction du critique, ce n'est pas le sens de l'œuvre, c'est le sens de ce qu'il en dit". (Barthes parle ici, bien entendu, de la "validité" du langage critique, de sa cohérence de signes.) La critique est donc, telle une anamorphose, soumise à ces trois contraintes optiques: de ce qu'elle réfléchit, a) elle doit *tout* transformer; b) ne transformer que suivant certaines lois; c) transformer toujours dans le même sens. Les deux dernières contraintes sont, à notre égard, surtout importantes:

b) Les lois de ces transformations sont évidemment celles de la logique symbolique<sup>25</sup>: il y a une logique du signifiant qui nous dicte à établir, selon quelques filières, les chaînes de symboles. "Ces formes de transformation ont été énoncées à la fois par la psychanalyse et la rhétorique. Ce sont, par exemple: la substitution proprement dite (métaphore), l'omission (ellipse), la condensation (homonymie), le déplacement (métonymie), la dénégation (antiphrase). Ce que le critique cherche à retrouver, ce sont donc des transformations réglées, non aléatoires, portant sur des chaînes très étendues, permettant des liaisons lointaines mais légales..."

c) "Comme celle de l'écrivain, l'anamorphose que le critique imprime à son objet est toujours dirigée: elle doit toujours aller dans le même sens." Mais quel est ce sens? celui de la "subjectivité"? A vrai dire, l'opposition sujet/objet n'est pas valable pour la critique qui n'est pas la science. Qu'est-ce d'abord que le sujet de l'œuvre? ce n'est pas une plénitude individuelle que l'on exprimerait (comme un citron) dans le langage de l'œuvre; c'est au contraire "un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée (insérée dans une chaîne de transformations), en sorte que toute écriture *qui ne ment pas* désigne, non les attributs intérieurs du sujet, mais son ab-

sence<sup>26</sup>”. Le langage n’est pas le prédicat d’un sujet; *il est le sujet*. “Ce qui emporte le symbole, c’est la nécessité de désigner inlassablement le *rien* du *je* que je suis. En ajoutant son langage à celui de l’auteur et ses symboles à ceux de l’œuvre, le critique ne “déforme” pas l’objet pour s’exprimer en lui, il n’en fait pas le prédicat de sa propre personne; il reproduit une fois de plus, comme un signe décroché et varié, le signe des œuvres elles-mêmes, dont le message, infiniment ressassé, n’est pas telle “subjectivité”, mais la confusion même du sujet et du langage ...”

Bien que la critique soit une interprétation (elle découvre dans l’œuvre un certain intelligible), “ce qu’elle dévoile ne peut être un signifié (car ce signifié recule sans cesse jusqu’au vide du sujet), mais seulement des chaînes de symboles, des homologies de rapports”: le “sens” qu’elle donne à l’œuvre n’est finalement qu’“une nouvelle efflorescence des symboles qui font l’œuvre”.

Le critique ne peut que continuer les symboles de l’œuvre; ce qui fait manquer le symbole, c’est la disparité arbitraire des langages, celui de l’œuvre et celui du critique: “vouloir réduire le symbole est aussi excessif que de s’obstiner à ne voir que la lettre”. *Il faut que le symbole aille chercher le symbole*. “En critique, la parole juste n’est possible que si la responsabilité de l’“interprète” envers l’œuvre s’identifie à la responsabilité du critique envers sa propre parole.”

A travers ces deux postulations du discours autour de la littérature, qui ne sont pas, avouons-le, très faciles à démêler, nous découvrons à la fin que ce qui distingue essentiellement la critique de la science de la littérature tient en fait à une sorte de prise de conscience de celle-là envers son propre langage; la science de la littérature dispose du langage comme d’un bien ou d’un instrument, alors que la critique est, pour ainsi dire, une “question posée au langage par le langage”; le langage critique s’impose lui-même d’être pluriel, symbolique. (On voit bien qu’il ne s’agit plus de la relation *allusion/ assertion* entre l’œuvre et la critique; c’est leurs voix conjuguées et homogènes qui constituent ici la littérature.) Peut-être pourrait-on dire de manière plus générale que c’est ce retour du langage sur lui-même (que Barthes a appelé jusqu’ici fort différemment, *technique*, *validité*, etc.) qui est, dans le “système” barthésien, à la base de toute production du sens, de toute approche de l’in-

telligible général de l'époque. Quoi qu'il en soit, l'écrivain et le critique se rejoignent ainsi face au même objet qui est le langage.

Nous ajoutons pour finir que nous pourrions considérer l'*Introduction à l'analyse structurale des récits* (parue la même année — 1966 — que *Critique et Vérité*) comme un essai (partiel) de la science de la littérature.

1. A propos du méta-langage: la définition du mythe comme méta-langage est donnée dans la post-face des *Mythologies* (p. 200); elle décèle cependant, à notre sens, une certaine confusion entre la connotation et le méta-langage, confusion qui sera définitivement corrigée dans *Eléments de sémiologie* (p. 130). (Le mythe d'aujourd'hui est, en fait, un système connoté par excellence et, le plus souvent, également un méta-langage.)

2. *EC*, "Qu'est-ce que la critique?", p. 255.

3. *Ibid.* p. 254.

4. *Ibid.* p. 255.

5. *Ibid.* p. 257.

6. On se situe ici à l'époque où Barthes écrivait les derniers articles d'*Essais critiques*, c'est-à-dire vers 1963.

7. "Les deux critiques", *EC*, p. 246—251. On signale toutefois que l'explication mieux fournie de la critique positiviste est donnée dans "Histoire ou Littérature?", *SR*.

8. "*L'imagination est déformatrice; l'activité poétique consiste à défaire des images*", *SR*, "Histoire ou Littérature?", p. 164.

9. A propos de Goldmann: "Goldmann a été fort loin, puisqu'il a essayé de lier une forme (la tragédie) à un contenu (la vision d'une classe politique); mais à mon sens, l'explication est incomplète dans la mesure où la liaison elle-même, c'est-à-dire en somme la signification, n'est pas pensée: entre deux termes, l'un historique et l'autre littéraire, on postule un rapport *analogique*, en sorte que la *signification* dont se réclame avec beaucoup d'intuition Goldmann, reste, à mon sens, un déterminisme déguisé." (*EC*, "La littérature, aujourd'hui", p. 157).

10. *EC*, "Les deux critiques", p. 250.

11. *EC*, "Littérature et signification", p. 268—269.

12. *Ibid.* p. 272.

13. *Ibid.* p. 270.

14. Ibid. P. 270–271.

15. EC, “L’activité structuraliste”, p. 219.

16. Nous avons déjà vu ce mot *symbole*, à propos de la “conscience symbolique” (cf. supra p. 7), utilisé dans un tout autre sens. Barthes donne une explication sur ce sujet (CV, p. 50–51, en marge): en sémiologie, les systèmes symboliques sont “ceux dans lesquels “une seule forme peut être posée, à chaque unité de l’expression correspondant biunivoquement une unité du contenu”, face aux systèmes sémiotiques (langage, rêve) où il est nécessaire de “postuler deux formes différentes, l’une pour l’expression, l’autre pour le contenu, sans conformité entre elles”... Il est évident que selon cette définition, les symboles de l’œuvre appartiennent à une sémiotique et non à une symbolique. Je garde cependant ici, provisoirement, le mot *symbole*, au sens général que lui donne P. Ricoeur’...”.

17. CV, p. 50.

18. Ibid. p. 40.

19. Ibid. p. 41.

20. Ibid. p. 52–53.

21. Ibid. p. 56.

22. Ibid. p. 56–63.

23. Cf. supra p. 10–11.

24. CV, p. 63–75.

25. “Les analyses de *Sur Racine* se rattachent toutes à une certaine logique symbolique.” (CV, p. 42).

26. Comme Barthes l’avoue lui-même (CV, p. 70, en marge) on reconnaît ici un écho de la théorie lacanienne.

#### IV. Texte et Ecriture

“Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères; tel l’augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d’y observer la migration des sens,

l'affleurement des codes, le passage des citations.” (*S/Z*, p. 20–21).

Nous avons déjà signalé (fort brièvement) qu’entre l’époque “sémioclaste” (l’écrivain “casseur” des signes — cette dénomination est pourtant incomplète, car cette éthique de la “casse” se poursuit le long de toute activité barthésienne; on entend donc par là, pour le moment, l’époque de la sémiologie naissante) et la “théorie du Texte”, ou plus précisément, entre *l’Introduction à l’analyse structurale des récits* et *S/Z* (1970), il s’était opéré un “déplacement” qui serait caractérisé surtout par le “passage de l’œuvre au texte”; cependant, les limites matérielles de cet essai ne nous permettraient pas de décrire entièrement ce déplacement, celui-ci étant une grande remise en question du projet initial de la sémiologie. Nous essaierons ici simplement de suivre la trajectoire que décrivent les notions barthésiennes de la critique que nous venons de relever jusqu’ici — et qui se tiennent à la fois à la portée sémiologique (comme la Science de la littérature) et hors sa portée (comme la Critique) —, dans une nouvelle phase ouverte par *S/Z*.

*S/Z* est à la fois analyse (disons *textuelle*) d’un texte (il fournit une représentation analytique d’une nouvelle de Balzac en dénombrant les codes et les termes) et théorie du texte (classique et moderne), et par là même, critique de l’analyse structurale; et, bien entendu, il est lui-même *texte*, lecture écrite, pour tout dire, un plaisir:

Barthes postule d’abord le texte idéal qu’il appelle *text scriptible*: c’est-à-dire “ce qui peut être aujourd’hui écrit (ré-écrit)<sup>1</sup>”; le *scriptible* est posé comme valeur, critère d’évaluation d’un texte, face à sa contre-valeur, le *lisible*: c’est-à-dire “ce qui peut être lu, mais non écrit<sup>1</sup>”. Cette première postulation implique déjà divers éléments nouveaux: d’abord elle présuppose un état pur du texte, une sorte de “spontanéité pure” (au sens sartrien du terme) du texte, sa productivité elle-même; et en même temps, le texte est ici envisagé dans sa conjugaison avec l’écriture conçue comme *travail* producteur (il n’est plus question de l’acceptable ou l’intelligible de l’“œuvre”, mais du *scriptible* du texte); en outre, à cette écriture-production se joint la lecture idéale, lecture-production (ainsi le *lisible* ne renvoie-t-il ici qu’à une lecture passive, unilatérale): “Notre évaluation ne peut être liée qu’à



une pratique et cette pratique est celle de l'écriture ... Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte.<sup>1</sup>”

Ici une synthèse est déjà possible: la lecture symbolique dont nous avons parlé au chapitre précédent — qui représentait l'un des deux versants de la littérature: œuvre/critique (ou auteur/critique), et qui imposait à la critique de suivre (“dédoubler”) l'œuvre, en se faisant elle-même symbolique, en se retournant sur elle-même comme langage réflexif (“il faut lire comme on écrit”, “il faut que le symbole aille chercher le symbole”, etc.) — trouve ici une nouvelle dimension: la lecture se débarrasse des normes symboliques — puisqu'il n'est plus question de la polysémie (limitée) de l'œuvre —, elle va directement, tout comme l'écriture et *dans sa pratique d'écriture*, à la recherche de la productivité même du texte; et elle seule fonde l'évaluation des textes<sup>2</sup>. Toutefois, cette lecture idéale diffère évidemment de la lecture réelle, concrète, ce à quoi on reviendra à l'instant.

Le texte scriptible, “c'est *nous en train d'écrire*”<sup>3</sup>: il n'y a donc rien à en dire; la critique ne peut s'y accrocher: “le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui<sup>3</sup>”. Si le scriptible est la “production sans le produit”, les textes lisibles sont des produits (Barthes appelle classique tout texte lisible). Alors comment différencier la masse des textes lisibles? Barthes propose ici une opération seconde, l'*interprétation*, qui consiste dans l'appréciation du pluriel du texte: “Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.<sup>3</sup>”

Ici la “disponibilité” ou la pluralité des sens (la polysémie, voire le symbole) de l'œuvre littéraire sont repensées dans une perspective nouvelle: celle du pluriel du texte qui, idéalement, ne peut se réduire à une simple structure polysémique, mais qui, au contraire, tend vers la différence infinie du champ textuel; par rapport à ce “pluriel triomphant” qui est “une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés”, le pluriel des textes classiques (lisibles) est *plus ou moins* limité: ce sont justement ces limites (d'un certain pluriel) qui donnent à la critique son lieu (d'interprétation). La notion du

Texte nous paraît ainsi peu à peu claire par opposition à celle de l'œuvre, dépositaire d'une structure à décrire: "il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par un coup de dés)".

Si Barthes soumet d'emblée le texte à une typologie fondatrice, à une évaluation, liée à une pratique de l'écriture, c'est qu'il refuse dès le départ que l'analyse qu'il propose ici soit une science ("la science n'évalue pas") ou une idéologie (la valeur idéologique est une "valeur de représentation, non de production"); mais, en réalité, son refus de la Science et de l'Idéologie, ou, pour tout dire, de tout "système singulier" n'y trouve qu'une raison patielle; chose plus importante, c'est que ce système singulier fait manquer la *différence* du texte: "elle n'est pas ce qui désigne l'individualité de chaque texte, ce qui le nomme, le signe, le paraphe, le termine; elle est au contraire une *defférence* qui ne s'arrête pas et s'articule sur l'infini des textes, des langages, des systèmes<sup>5</sup>". Autrement dit, il ne faut jamais arrêter, plastifier le jeu infini du texte "sous l'œil de la science-indifférente". On sait que l'analyse structurale du récit a cherché avant tout à établir, selon les méthodes linguistiques récentes, une grande structure narrative (une "langue du récit"); or, "pour le texte pluriel, il ne peut y avoir de structure narrative, de grammaire ou de logique du récit<sup>6</sup>". Il faut donc viser le texte immédiatement dans son pluriel; ceci demande que l'on dégage le texte à la fois de son extérieur et de sa totalité; "car en même temps que rien n'existe en dehors du texte, il n'y a jamais un *tout* du texte<sup>7</sup>". Naturellement, s'il n'y a plus de clôture de l'œuvre, l'"analyse immanente", qui s'impose de décrire la structure interne de l'œuvre, perd à son tour sa pertinence.

Cependant, *en pratique*, on a toujours affaire à des textes incomplètement pluriels; pour apprécier ce pluriel parcimonieux du texte classique, Barthes prend comme instrument la *connotation*: "c'est une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte): il ne faut restreindre en rien cette relation, qui peut être nommée diversement (*fonction* ou *indice*, par exemple), sauf seule-

ment à ne pas confondre la connotation et l'association d'idées: celle-ci renvoie au système d'un sujet; celle-là est une corrélation immanente au texte, aux textes; ou encore, si l'on veut, c'est une association opérée par le texte-sujet à l'intérieur de son propre système.<sup>8</sup>” Le texte classique, qui est l'ordre du lisible, est un système littéraire fortement codé (c'est, selon les termes du *Degré zéro de l'écriture*, le texte auquel il manque toute conscience de l'écriture, pour lequel la forme va de soi dans une pure instrumentalité); Barthes choisit ici *Sarrazine* comme *œuvre-limite*, c'est-à-dire œuvre qui comprend en elle une force de transgression envers son propre statut littéraire; mais cette nouvelle n'en reste pas moins tributaire de l'emprise du lisible. La connotation est ainsi proposée comme la voie d'accès à la polysémie du texte classique (“il n'est pas sûr qu'il y ait des connotations dans le texte moderne<sup>9</sup>”). La connotation est, nous semble-t-il, une notion qui englobe et en même temps dépasse celle de la “logique symbolique”: celle-ci nous guide à retrouver dans l'œuvre des transformations réglées, fussent-elles très étendues, non aléatoires, alors que celle-là “assure une dissémination (limitée) des sens répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte ... (elle) est le départ d'un code (qui ne sera jamais reconstitué), l'articulation d'une voix qui est tissée dans le texte<sup>10</sup>”.

Revenons à la *lecture*: voici ce qui suggère la forme de lecture en face des textes modérément pluriels: “plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise<sup>11</sup>”; autrement dit, dans la mesure où il est pluriel, j'écris ma lecture. Mais qui est ce *je* (qui est supposé être le sujet de la lecture)? Nous l'avons déjà vu: le “sujet” d'un langage n'est qu'un vide; et ce vide supporte tout le langage qui se cherche lui-même comme son propre sujet. Or, dans *S/Z*, le sujet est remis dans sa dimension intertextuelle: “Ce “moi” qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd).<sup>11</sup>” La lecture est un travail, et la méthode de ce travail est topologique: “je ne suis pas caché dans le texte, j'y suis seulement irrepérable: ma tâche est de mouvoir, de translater des systèmes dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à “moi”: opératoirement, les sens que je trouve sont avérés, non par “moi” ou d'autres, mais par leur marque *systématique*: il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa *systématique*; autrement dit: que son fonctionnement.<sup>12</sup>”

Ainsi se déplace-t-on pas à pas le long du texte tuteur, quitte à l'étoiler de digressions, en le divisant en courts fragments contigus (*lexies*); découpage arbitraire mais commode du signifiant. Ce que l'on cherche à repérer est donc les sens, les signifiés de chaque lexie, ou encore ses connotations, à travers l'infini des codes. Nous l'avons déjà souligné: ce que la critique (même si elle se charge d'une interprétation) dévoile ne peut être un signifié, mais seulement des chaînes de symboles: le "sens" qu'elle donne à l'œuvre n'est finalement qu'une nouvelle efflorescence des symboles qui font l'œuvre<sup>13</sup>. C'est dans le prolongement (poussé loin) de cet énoncé qu'il faut lire ceci: "Lire, c'est trouver des sens, et trouver des sens, c'est les nommer; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms; les noms s'appellent, se rassemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer: je nomme, je dénomme, je rénomme: ainsi passe le texte<sup>14</sup>".

Barthes mobilise dans *S/Z* les cinq grands codes (proaïrétique, herméneutique, sémique, culturels, symbolique); cette notion de *code* n'a évidemment rien à voir avec celle de *langue*: il ne s'agit pas de reconstituer les codes en systèmes clos: "Si donc on ne cherche pas à structurer chaque code ni les cinq codes entre eux, c'est d'une façon délibérée, pour assumer la multivalence du texte, sa réversibilité partielle. Il s'agit en effet, non de manifester une structure, mais autant que possible de produire une structuration (...) Ce qu'on appelle *Code*, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille à tout prix reconstituer. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures; on ne connaît de lui que des départs et des retours<sup>15</sup>". Les codes sont comme des Voix dont est tissé le texte et qui se font entendre latéralement à chaque énoncé; "L'ensemble des codes, dès lors qu'ils sont pris dans le travail, dans la marche de la lecture, constitue une tresse (*texte, tissu et tresse*, c'est la même chose); chaque fil, chaque code est une voix; ces voix tressées — ou tressantes — forment l'écriture<sup>16</sup>"...

— Ainsi s'amorce l'analyse *textuelle* (nous n'entrons pas dans le détail de cette analyse): Barthes *part* en "voyage analytique" en ne sachant où il va arriver.

— Nous constatons donc ceci: les deux postulations — la science de la littérature et la critique — se défont ici dans le champ nouveau et infini du Texte (il faut préciser, bien entendu, qu'il s'agit ici d'analyser un récit ou

(théoriquement) le récit, non la forme générale de la littérature); le couple écriture/lecture y travaille, tresse lui-même le tissu du texte sans coutures, les textes se faisant ainsi, jouent les uns par rapport aux autres (l'“intertextualité”). Seulement, *dans la mesure où* l'on traite des textes “classiques”, c'est-à-dire, où l'on prend le texte dans sa “clôture” éventuelle (sa “lisibilité”), certains principes de la méthode structurale (tels que fonction, indice, paradigme, symbole, etc.) sont gardés et remaniés, en même temps que l'on reprend le texte dans ce qu'il peut avoir de productif, de pluriel.

1. *S/Z*, p. 10.

2. On voit bien qu'ici la distinction lecture (activité silencieuse, immédiate)/critique (écrite, médiatisé par un langage intermédiaire qui est l'écriture du critique) (*CV*, p. 56) n'est plus valable; la lecture se définit ici par rapport à l'écriture et, pour ainsi dire, leur dialectique épuise toute activité critique.

3. *S/Z*, p. 11.

4. Ibid. p. 12.

5. Ibid. p. 9.

6. Ibid. p. 12.

7. Ceci forme un contraste avec la première contrainte de la critique-anamorphose: “de ce qu'elle réfléchit, elle doit *tout* transformer” (supra p. 35).

8. *S/Z*, p. 14–15.

9. Ibid. p. 14.

10. Ibid. p. 15.

11. Ibid. p. 16.

12. Ibid. p. 17.

13. Cf. supra p. 36.

14. *S/Z*, p. 17.

15. Ibid. p. 27.

16. Ibid. p. 166.

## Conclusion

Par un curieux retour, Barthes retrouve enfin l'*activité*: celle de structuration sans structure, de production sans produit; l'activité structuraliste initiale, essentiellement formelle, tendait pourtant à produire des formes, des structures; lorsque ces formes éclatent, se dispersent dans le champ de la différence infinie, seule l'activité reste, laissant les traces de sa migration sans frontières, certes articulée suivant de nombreux repères, mais ceux-ci ne s'arrêtant pas, eux-mêmes mouvants, se faisant eux-mêmes activité.

Ce que nous trouvons constant à travers cette activité de Barthes et ce qui la sanctionne, c'est l'éthique du langage: comment résoudre la duplicité fatale du langage (littéraire)? quelle est la responsabilité (ou l'"honnêteté") du langage à l'égard du monde et de lui-même? quel "sens" le langage peut-il engendrer? etc. Barthes a posé alors le *langage qui se pense*: ce serait là la part de l'intelligible et, en même temps, une force d'autodestruction qui libère le langage de son poids d'assertions amassées (de répétitions) et le renouvelle perpétuellement. Cependant ... Nous citerons simplement un mot de Barthes sur lui-même pour finir: "la visée de son discours n'est pas la vérité, et ce discours est néanmoins assertif"; il voudrait croire que "c'est le langage qui est assertif, non lui"<sup>1</sup>.

1. *RB*, p. 53.